

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

Katedra za filmologiju

Ljubavni diskurs i žanrovski mehanizmi na primjeru dviju
epizoda serije *Crno zrcalo: San Junipero* i *Objesite DJ-a*

Diplomski rad

Student: Mislav Živković

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić

Zagreb, 2019

SAŽETAK

Uzevši u obzir paralelan razvoj filmske umjetnosti i psihoanalize, polazište je ovoga rada pretpostavka da ovakva konfiguracija može progovoriti o izvjesnim kulturnim problemima proizašlima iz paradigme (post)moderniteta. Na primjeru dvijuspecifičnih epizoda serije *Crno zrcalo* –*San Junipero* i *Objesite DJ-a*, cilj je rada ostvariti trojaki uvid u međuodnos serije i kulture: prvo, raščlambom mehanizama koji seriju određuju unutar okvira (znanstveno-)fantastičnog, potom analizom ljubavnih diskursa unutar njezinih svjetova, a zatim razradom pojma virtualnosti i implikacijama pojma za svjetove epizoda te društvenu stvarnost. Problematizirat će se prikazivanje fantastičnih mehanizama na ekranu prilikom uvođenja alternativnih svjetova te se ukazati na njihovu poveznicu sa svjetovima nesvjesnog kroz analizu ljubavi kao komunikacijskog koda dviju epizoda. Na kraju, cilj je rada ukazati i na izvjesne društvene posljedice konfiguriranja ljubavi na način na koji je ono prisutno u ovim dvjema epizodama te tako potvrditi odnos fantastičnog i mimetičkog kao fenomen koji nam može pomoći razumjeti umjetničke tvorevine i njihov uzajaman odnos sa življenom kulturom.

Ključne riječi: fantastika, SF, *Crno zrcalo*, ljubavni diskurs, psihoanaliza

SADRŽAJ

UVOD	1
FANTASTIKA I FANTASTIČNO KAO ŽANROVSKE ODREDNICE	3
CRNO ZRCALO: O SERIJI I KODOVIMA	5
LJUBAV I UGOVOR	9
ZRCALO I VIRTUALNOST.....	14
ZBILJA I FANTASTIKA, STVARNO I VIRTUALNO	19
ZAKLJUČCI: DRUŠTVENE IMPLIKACIJE.....	22
POPIS IZVORA	26

UVOD

U doba izlaska zbornika *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* 1999. urednica Janet Bergstrom daje pregled dotadašnjih desetak izdanja koja su se bavila poveznicama psihoanalize i filmske umjetnosti (21-23). Ovaj se broj do današnjega dana radikalno povećao, a uzroci su svakako mnogobrojni. Između ostaloga, filmski medij sve više prednjači u popularnosti i zastupljenosti u društvu, a i u akademskom svijetu već je duže vremena predmetom znanstvene diskusije i istraživanja. Jedan velik dio svoje relevantnosti u humanističkim znanostima film duguje upravo psihoanalitičaru, Slavoju Žižeku, koji koristi film kao scenu instrukcije da bi prikazao neke ključne psihoanalitičke koncepte. Imamo li na umu usporedan razvoj filma kao ključne umjetnosti moderniteta te psihoanalize kao teorijskog aparata koji je neke od svojih najvažnijih elaboracija prošao upravo unutar te kulturne paradigme, nameće se činjenica da brojni kritičari i kulturni teoretičari upravo preko filma pokušavaju razumjeti modernitet kao kulturnu paradigmu. Što se tiče suvremene filmske produkcije, značajan se porast bilježi u popularnosti fantastike, znanstvene fantastike, distopije i sličnih žanrova utemeljenih na ideji alternativnih svjetova, a koji prate paralelne trendove u književnoj produkciji.¹ Logično bi, dakle, bilo pretpostaviti da bi filmska ostvarenja unutar aktualnih žanrova mogla progovoriti o nekim kulturnim preokupacijama, kao što je, primjerice, i način na koji kultura pristupa pojmu ljubavi.

Ovaj će se rad dakle usredotočiti na dvije epizode veoma zapažene serije *Crno zrcalo* (*Black Mirror*) e da bi preispitao njihove žanrovske konfiguracije (tj. (znanstveno-)fantastične elemente) te način na koji one stupaju u spregu s ljubavnim diskursom unutar epizoda. Bitno je prije svega naglasiti da se ljubavi ne pristupa kao emociji nego kao jezičnom konstrukt, čime se dakako povlače nužne posljedice situiranosti mehanizama nesvjesnog u načine na koje se ljubav misli, iskazuje i stvara unutar jezika, a odatle proizlazi i važnost doprinosa psihoanalize za analitički moment. Nadalje, odabir medija TV serije umjesto filma u klasičnom smislu za ovo istraživanje dvojak je: prije svega, kao antološka serija, *Crno zrcalo* nudi epizode koje se uistinu mogu promatrati kao zasebni filmovi, no činjenicom da je i dalje serija nudi format prilagođen zahtjevima današnje kulture. Naime, u travnju 2019. njezina matična onlineplatforma za gledanje serija i filmova *Netflix* prešla je brojku od 150 milijuna

¹ <https://www.forbes.com/sites/adamrowe1/2018/06/19/science-fiction-and-fantasy-book-sales-have-doubled-since-2010/>

pretplatnika², što svjedoči relevantnosti formata serije, ali i sve značajnijem strukturnom pomaku filmskog prostora iz kinodvorana u virtualne svjetove.

Zbog zahtjeva formata u kojem se rad piše, nije cilj dati generalne zaključke na razini žanra ili suvremene kinematografije općenito, budući da bi takav pothvat iziskivao veća i po mogućnosti interdisciplinarna istraživanja, veći korpus te pluralnost istraživačkih perspektiva. Na kraju, zbog heterogenosti žanrovske svijesti o fantastičnom u današnjoj kulturnoj paradigmi (cf. Peruško 2009: 238), upitno je koliko je uopće moguće govoriti o sveobuhvatnim reprezentacijama unutar pojedinih umjetničkih djela. Ipak, pretpostavka jest da ove dvije epizode, kao relevantna filmska ostvarenja u dimenzijama svoje kritičke popraćenosti i gledanosti, kroz analizu mogu ukazati na izvjesne kulturne preokupacije u poimanju ljubavi, zbog čega će primarni cilj ovoga rada biti uočiti ih, analizirati te ukazati na implikacije ovih konfiguracija za kulturu općenito.

² <https://www.theguardian.com/media/2019/apr/14/netflix-to-pass-150m-global-subscriber-mark-as-domination-goes-on>

FANTASTIKA I FANTASTIČNO KAO ŽANROVSKE ODREDNICE

Na početku razmatranja, bitno se osvrnuti na poimanja koncepta fantastičnog koji, usprkos velikoj zastupljenosti i u teorijskom diskursu i u svakodnevnom govoru, nosi izvjesnu višeznačnost te probleme u definiciji. Malen je broj teoretičara koji daju definiciju pojma a da pri tom ne referiraju upravo na pojmove stvarnog, zbiljskog ili mogućeg. Jednako tako, ukoliko promatramo uži pojam znanstvene fantastike, odrednice pojma uglavnom su tematske, vezane za pojedine pojave, bića ili naprave unutar pojedinog umjetničkog djela. Takav je slučaj s jednim od pionira teorije fantastike i fantastičnog, Tzvetanom Todorovom, koji fantastično definira kao „teorijski žanr“ (1974: 13) koji se pojavljuje kad se likovi ili čitatelj nađu u stanju nesigurnosti ili oklijevanja oko prirode fikcionalnog svijeta, nakon čega se može prijeći u domene začudnoga ili zazornoga, ovisno o tome kakvo se objašnjenje prikazanih pojava nadaje (usp. 25). Todorovljeva teorija dakle počiva na mimetičkom definiranju tekstualnosti, a bitno je napomenuti da suvremene teorijske perspektive ontološki postavljaju tekstualnost izvan teorijskih diferencijacija mimetičkog i imaginarnog (cf. Peruško 2009: 237). Usto, „globalna paradigma društvenih znanosti i filozofije“ relativizira same kategorije istine i stvarnosti, čime se dovodi u pitanje postojanje „homogene žanrovske svijesti“ kao takve (ibid. 238). Drugim riječima, Todorovljeva kategorizacija može poslužiti ilustrativnim svrhama, no oslanjanjem isključivo na nju, što će se pokazati u daljnjem tekstu, anakronično bi se pokušalo onemogućiti postojanje serije kao što je *Crno zrcalo* u stanju u kakvom postoji e da bi se održao privid jasnih žanrovskih odrednica.

Treba imati na umu i opaske Rosemary Jackson, koja tvrdi da Todorov „ne razmatra društvene i političke implikacije književnih formi“ (2001: 6) te naglašava da fantastika postoji kao „književnost žudnje“ koja se temelji na istraživanju nesvjesnih struktura i (re)produkciji društvenih kodova (6-8) te tako ima kompenzacijsku ulogu u odnosu na ono što je skriveno ili marginalizirano. Time fantastika ne ostaje samo odrednicom utemeljenom na tematskim pojavnicama unutar teksta, već kompleks vezan uz nesvjesne mehanizme u jednakoj mjeri kao i za življenu kulturu. Naglasak koji Jackson stavlja upravo na kulturu od izrazite je važnosti jer ukazuje na sociohistorijsku uvjetovanost poimanja fantastike, a na nju ukazuje i Peruško kada predlaže pojam „paradigme zbilje“ (2009: 213-215) kao zamjenu za kategorije vezane uz stvarnost. Za seriju kao što je *Crno zrcalo*, a pogotovo za dvije epizode o kojima će biti

riječ, važan je upravo odnos zbilje, tj. onoga što se zbiljom doživljava, i onoga što tu zbilju narušava jer upravo ovdje dolazi do izvjesnog procjepa između „stvarnosti“ i *slike* u kojem se stvara prostor za psihoanalizu. Ključno je stoga da se fantastiku promotri uzimajući u obzir da sve što se pod njom može podrazumijevati primarno ukazuje upravo na ideju umjetnosti kao mimeze.

Kathryn Hume tako analizira razne teorije fantastike i pokušava doći do inkluzivnije definicije koja se ne zasićuje idejom homogenog žanra, nego locira fantastično u *porivima* umjetničkog oblikovanja. Naime, mimezu i fantastiku ona promatra kao oprečne porive, odnosno želju za oponašanjem i opisivanjem radi stvaranja dijeljenog iskustva te želju za izmjenjivanjem stvarnosti iz različitih pobuda (1996: 59). Iako se ovako donekle simplificira izrazito problematičan „tematski kompleks“ (Potolsky 2006: 6) mimeze, nužno je razumjeti da je za potrebe analize fantastičnih djela nužno započeti od neke paradigme zbilje, tj. neke ideje „konsenzualne stvarnosti“ (Peruško 2009: 211), jer se ne radi o žanru uspostavljenom toliko kroz formalne odrednice koliko kroz percepciju likova, kritike i publike. Definicija fantastike primarno kao oblikotvorna poriva korisna je stoga upravo zato što počiva na ideji da izvjesna bića i pojave nisu apriori fantastične, nego da to postaju kroz načine na koje im se pristupa unutar teksta. Kao što će se pokazati na analizi konkretnih dvaju primjera, upravo je način na koji su epizode oblikovane kroz filmski jezik i jezik ljubavi ono što nameće da ih se svrsta u fantastiku i bliske joj žanrove i žanrovske elemente.

CRNO ZRCALO: O SERIJI I KODOVIMA

Crno zrcalo, SF antologija Charlieja Brookera, primarno se bavi odnosima ljudskih bića i tehnologije te pokazuje posljedice takvih odnosa kroz različite priče s različitim likovima. U svojih dosadašnjih pet sezona i interaktivnom filmu *Bandersnatch*, serija je istražila brojne probleme vezane uz tehnologiju, od virtualne simulacije videoigara (*USS Callister*, *Striking Vipers*), nadziranja i kontrole (*Zašuti i pleši*, *Omražen u naciji*) te kažnjavanja (*Crni muzej*, *Bijeli medvjed*), pa sve do različitih hipotetskih uređaja, kao što su čip za nadziranje djece (*Arkangel*), automatski prevoditelj (*Ljudi protiv vatre*) i naprava za premotavanje sjećanja (*Cijela povijest tebe*). Serija o temama progovara često na crnohumorističan ili u izrazito pesimističnom modus, a svjetovi epizoda uglavnom su distopijski i smješteni u blisku ili dalju budućnost. Sam naziv serije slikovit je prikaz ugašenog ekrana računala ili mobitela, a kao metafora ostvaruje priključak na nasljeđe znanstvene fantastike u koje „zrcalo, prozor ili vrata“ često služe upravo kao put u neku drugu dimenziju (Žižek 1999: 98), a što će biti vidljivo i u analiziranim epizodama.

Budući da svaka epizoda konstituira zaseban svijet unutar fikcionalnog svijeta serije³, dvije epizode koje ću ovdje analitički obraditi tiču se upravo postavki ljubavnog diskursa te njegovih poveznica sa žanrovskim mehanizmima, kao i mehanizmima psihoanalize. Te dvije epizode, *San Junipero* iz treće te *Objesite DJ-a (Hang the DJ)* iz četvrte sezone, usporedit će se, i to ne na temelju „sretnog završetka“⁴ ni „trijumfa ljudskog duha nad preprekama tehnologije“⁵ koje im filmski kritičari često pripisuju, nego na temelju odnosa ljubavi i strukturnih zahtjeva žanra koji se u ovim dvjema epizodama, kako će se pokazati, postavljaju s izvjesnim paralelizmima. Naime, kritički osvrti na ove dvije epizode otkrivaju da ih se često promatra kao anomaliju među epizodama *Crnog zrcala*, a kritičari ukazuju na njihovu

³ Imajući ovo na umu, treba napomenuti da se u svijetu šeste epizode četvrte sezone, *Crni muzej*, nalaze brojni artefakti iz prethodnih epizoda (uključujući haljine protagonistica *San Junipero*) kojima se može pristupiti kao „uskršnjim jajima“, tj. *Easter egg* referencama, no na strukturnoj razini serije impliciraju da postoji neki dijeljeni univerzum unutar kojeg pojedini svjetovi epizoda koegzistiraju. Iako se ovom epizodom zaista otvara mogućnost da se epizode tumače kao međusobno ovisne, treba imati na umu nekoliko stvari: prije svega, regularno korištenje *Easter egg* referenci tijekom serije, kao i njezin prijelaz sa kanala *Channel 4* na *Netflix* nakon dvogodišnje pauze te epizodičan format na kojem se serija temelji, potencijalne međuovisne veze mogu dati dodatne dimenzije tumačenjima jedino kao dio analize individualnih epizoda, zbog čega se ovaj tekst usredotočuje primarno na njih.

⁴<http://www.telegraph.co.uk/on-demand/0/black-mirror-season-4-hang-dj-review-new-san-junipero/>

⁵<https://www.refinery29.com/2017/12/186403/netflix-black-mirror-hold-the-dj-san-junipero>

ljubavnu tematiku, pripisujući im sretan kraj i afirmaciju ljudstva nasuprot mračnog svijeta tehnologije. Ovaj rad teži osvijetliti njihove strukturne aspekte u kojima se pokazuje da je njihovo mjesto u kontekstu često distopijske i pesimistične serije i više nego opravdano i reprezentativno, premda se narativno služe drugačijim načinima postizanja takvoga dojma. Budući da sam koncept ljubavi konstituira zahtjev unutar diskursa, cilj je analize usporediti fantastične kodove ugrađene u epizode te ukazati na narativne posljedice i implikacije ovakve strukturne određenosti za priču i za žanr.

Iako se kategorija znanstveno-fantastičnog pripisuje seriji kao samorazumljiva žanrovska odrednica, važno je ustvrditi da se kategorija nameće kao narativna posljedica omogućena kodovima koji postoje unutar samih epizoda. Tako u *San Juniperu* gledatelj prati Kelly i Yorkie kako se upoznaju i zaljubljuju u San Juniperu, naizgled kalifornijskom gradiću u 1987., te kako im se susreti ponavljaju jednom tjedno i uvijek završavaju u ponoć, što epizoda jasno prikazuje kroz korištenje vremenskih oznaka. Kako se epizoda nastavlja, otkriva se da su protagonistice imune na fizičke ozljede (pr. Kelly u jednoj sceni razbija zrcalo šakom) te da mogu otići u San Junipero u drugim vremenskim periodima (pr. Yorkie ga jednom prilikom posjećuje u devedesetima, što se vidi po posteru filma *Vrisak*, modnim stilovima te televizijskoj reklami). Konačno, kad Kelly u drugoj polovici epizode sugerira da bi se trebale naći „u stvarnom životu,“ prvi se put tako iskazuje da se njihova priča odvija u alternativnoj stvarnosti u odnosu na matičnu stvarnost njihovih likova. Nakon što se Yorkie pristane upoznati „u stvarnom životu,“ objašnjava se da je San Junipero zapravo simuliran prostor, serverna koji se ljudska svijest može prenijeti nakon što osoba umre, te da su njihove „stvarne“ verzije puno starije nego što su unutar simulacije. „Živim“ korisnicima omogućeno je da posjećuju „probnu verziju“ servera jednom tjedno, a nakon smrti mogu ostati tamo zauvijek. Otkriva se i da je Yorkie postala nepokretna više od četrdeset godina prije njihovog susreta, nakon prometne nesreće, te da planira trajno prenijeti svoju svijest u San Junipero nakon smrti. Kelly se prvotno protivi takvoj odluci, obzirom da njezini muž i kći nisu „prešli prijeko“ nego umrli prirodnim putem, no kasnije se odlučuje na istu stvar kao i Yorkie, te njih dvije tako ostaju živjeti zauvijek zajedno u San Juniperu.

Kao što je vidljivo iz danih primjera, znakovi da Kelly i Yorkie žive u alternativnoj stvarnosti – a time i znakovi o prirodi likova te svijeta u kojem žive – koriste se rijetko prije nego što se otkrije što je zapravo San Junipero. Drugim riječima, „semički“ i „hermeneutički“ kodovi

(Barthes 1974: 21) ugrađeni su u epizodu na „pod-određen“⁶ način (usp. Brooke-Rose 1981: 116), odnosno epizoda je konstruirana tako da „zamućuje“ granice između različitih tumačenja i percepcija likova kako bi se čitatelja/gledatelja mobiliziralo u postupak dekodiranja onoga što je prikazano na ekranu (usp. ibid. 117).

Sličan modus semičke i hermeneutičke kodifikacije prisutan je i u *Objesite DJ-a*, epizodi koja u središtu ima likove Franka i Amy, koji obitavaju u svijetu gdje svim osobama „Trenner“ (u obliku kompaktne tehnološke spravice) dodjeljuje osobe s kojima će provesti određeno vrijeme (tj. do „isteka roka trajanja“) u vezi, sve dok im „Sustav“ ne pronađe „savršenog partnera.“ Amy i Frank upoznaju se na početku epizode, provode 12 sati u vezi, nakon čega im Sustav dodjeljuje druge osobe e da bi ih nakon nekog vremena opet spojio. Tom se prilikom Amy i Frank dogovore da neće provjeriti „rok trajanja“ koji im je dodijeljen, no Frank prekrši dogovor iz znatiželje dok Amy spava. Sustav pokrene proces rekalkibriranja kojim se drastično smanji trajanje njihove veze te zatim opet krenu u suprotnim smjerovima. Ubrzo nakon, oboje u isto vrijeme dobiju poruku Sustava da će uskoro upoznati svog „savršenog partnera,“ no oni se odlučuju opet sastati i usprotiviti se zahtjevima Sustava te pobjeći preko zida koji ga navodno dijeli od ostatka svijeta. Važno je napomenuti da Amy i Frank prilikom te odluke priznaju da se ne sjećaju ničega što je bilo prije te da ne znaju što je izvan Sustava.

Dok trče prema granicama Sustava i penju se uza zid, gledatelj prati kako se svi drugi likovi prvo prestaju kretati, a zatim kako se komadi svijeta oko njih zacrnjuju, sve dok na kraju ne ostanu samo Amy i Frank u praznom prostoru, okruženi stotinama gotovo identičnih verzija sebe. Otkriva se tako da se priča koju pratimo od početka epizode odvija unutar simulacije, tj. da je ona samo algoritam aplikacije za upoznavanje ljudi koju koriste njihove „stvarne verzije“ u „stvarnom“ životu. Pojavnica njihove veze koja je u središtu epizode ispostavlja se kao tek jedan od tisuću simuliranih slučajeva u kojima algoritam testira njihovu kompatibilnost, a sama se kompatibilnost potvrđuje tako što se u 998 slučajeva (simulirani) Amy i Frank pobunjuju protiv Sustava. Ta se brojka zatim prikazuje u znaku „99,8%“ na zaslonu mobitela „stvarnih“ Amy i Franka kao potvrda da su upoznali savršenog partnera. „Stvarni“ Amy i Frank prilaze jedno drugome dok u pozadini svira pjesma *Panic* grupe The Smiths, s uzvicima „Hang the DJ“ kojisuđeriraju otpor kao motiv pokretač ove ljubavne veze.

⁶ Budući da zasad nije izdan hrvatski prijevod ove značajne studije Brooke-Rose, njezini termini „over-determined code,“ i „under-determined code“ prevodit će se kao „nad-određeni kod“ te „pod-određeni kod“ za potrebe ovoga rada.

Jednako kao i u *San Juniperu*, iste vrste kodova – semički i hermeneutički – pod-određeni su ovdje: o prirodi likova te svijeta u kojem se nalaze ne govori se eksplicitno te ona ostaje nejasnom do samoga kraja epizode. Ipak, postoje indikacije: Amy u jednom trenutku shvaća da kamen odskoči točno četiri puta svaki put kad ga baci u vodu, a Frank i sam sugerira mogućnost da žive u simulaciji tijekom jednog od njihovih razgovora. Ovako se priča obiju epizoda formira kao naizgled višeznačni tekst koji je po svojoj naravi dijaloški u bahtinijanskom smislu: „Autor vodi konstantan metatekstovni dijalog s likovima, a likovi sami sa sobom; iznad svega, lik vodi dijalog sam sa sobom kao nasuprot *zamišljenog drugoga*“ (Brooke-Rose, 1981: 123, isticanje dodano).

Uzevši u obzir da specifičan način kodiranja ovih epizoda omogućuje da se očuva nedoumica u pokušaju da se objasne prikazani događaji, možemo ih shvatiti u kontekstu Todorovljeve klasične definicije fantastičnog kao međuprostora koji traje koliko traje i ta nedoumica (1974: 25), no samo na razini impliciranog gledatelja te samo dok se kasnije u pričama ne pruži odgovor. Što se tiče likova, oni od samoga početka u svojim pričama postoje u domeni „čudesnoga u čistom obliku“ (ibid. 54), točnije, u domenama „instrumentalnog“ i „znanstvenog čudesnog“ (56), koje Todorov naziva odrednicama upravo žanra znanstvene fantastike. Vidljivo je da su dane kategorije u potpunosti paralelne svjetovima ovih dviju epizoda, budući da se sve što prkosi zakonima pretpostavljenog svijeta sa strane likova prihvaća bez preispitivanja, a kod gledatelja izaziva interpretativnu nedomicu. Važno je i napomenuti da dane kategorije ne treba shvaćati zdravo za gotovo, nego ih razumjeti kao unutarnju potrebu serije da svoje premise gradi upravo na temelju prethodnih žanrovskih iteracija koje i dalje ne rješavaju kompleksne probleme prilikom definiranja fantastičnog i stvarnog. Iako, dakle, postoje strukturne korespondencije dviju epizoda i Todorovljevih koncepata, daleko od tog da bi ovi mogli obuhvatiti svu problematiku serije kao što je *Crno zrcalo*. Ovo ne mora nužno biti posljedica bilo kakvih Todorovljevih potencijalnih teorijskih manjkavosti, na koje primjerice ukazuje Rosemary Jackson u gore navedenim opaskama, no njezina nadopuna teorije u vidu nemogućnosti pristupa fantastici bez „referenci na psihoanalizu“ (6) za ovu se seriju pokazuje posebice značajnom već u samom nazivu serije. *Crno zrcalo* iz naslova zrcalo je ugašenog ekrana mobitela ili računala, distorziran odraz stvarnosti koja se redefinira u odnosu čovjeka i tehnologije. Posljedica toga je činjenica da se ovisnost ovih epizoda o kodovima koji impliciraju strukture koje se vezuju uz pojam fantastičnog ne može razumjeti bez ukazivanja na mehanizme nesvjesnog koji se očitavaju u diskursu samih epizoda, a posebice u ljubavnom diskursu.

LJUBAV I UGOVOR

Budući da je nesvjesno „strukturirano kao jezik,“ „ograničenja“ koja definiraju diskurs ujedno i omogućuju „postojanje strasti“ (Salecl 2000: 16-17). Tvrdnja Renate Salecl kosi se s navedenim recenzijama koje ističu naizgled trijumfalnu prirodu ljubavnih odnosa u središtu ovih epizoda, budući da objašnjava kako institucionalne konfiguracije – kao što su „zabrane i društveni kodovi“ (6) – s kojima se likovi trebaju boriti kako bi im ljubav opstala, i jesu upravo one konfiguracije koje paradoksalno „proizvode ljubav“ (8) kakvom ju likovi shvaćaju. Ovo je evidentno u činjenici da likovi sami sebe sabotiraju, stvarajući tako prepreke nasuprot kojih se pozicionira njihova ljubav; kad Frank upoznaje Amy, on ne prestaje predlagati stvari koje će iskoristiti kratko vrijeme koje imaju provesti skupa (pr. sugestija da on spava na kauču te izbjegavanje njezina pogleda) kako se ne bi morao suočiti s njom. Čak i kad mu se pruži druga prilika s Amy nakon jednogodišnje veze s osobom koja mu se nije sviđala, Frank krši njihov simbolički ugovor tako što provjeri „rok trajanja“ na aplikaciji.

U *San Juniperu* Yorkie čini sličnu stvar kad spomene da je zaručena nakon što ju Kelly pozove kod sebe. Amy i Kelly također sudjeluju u procesu sabotaze samih sebe: tijekom njihove prve noći, Amy započinje razgovor o tome kako Sustav olakšava upoznavanje (iako je iz statičnosti kadra i njihovog položaja dok leže vidljivo da nije tako), dok Kelly u jednom trenutku pokušava pobjeći od Yorkie kroz različite vremenske periode. Amy i Kelly, sabotajući usprkos, ostaju likovima koji iniciraju simbolički ugovor sa svojim partnerom, tj. svojom partnericom, o čemu će više riječi biti kasnije. Zasad je dostatno reći da pokretanjem sabotaznih mehanizama svi četvero, a posebice Frank i Yorkie, preuzimaju ulogu „opsesivnog subjekta“⁷ koji stalno odgađa odluke i postupke kako bi „izbjegao rizik i nesigurnost koja se povezuje uz želju za Drugim, za simboličnim redom, kao i za konkretnim drugim“ (Salecl 2000: 9), čime se užitak u sadržaju misli, i.e. užitak u drugom, prebacuje na sam proces razmišljanja (ibid. 10). Na ovaj se način sam čin zaljublivanja prvotno konstituira kao čin seksualiziranog pretjeranog razmišljanja kojim se stvaraju iluzorne granice koje bi se naizgled trebale premostiti kako bi ljubavnici bili istinski zajedno.

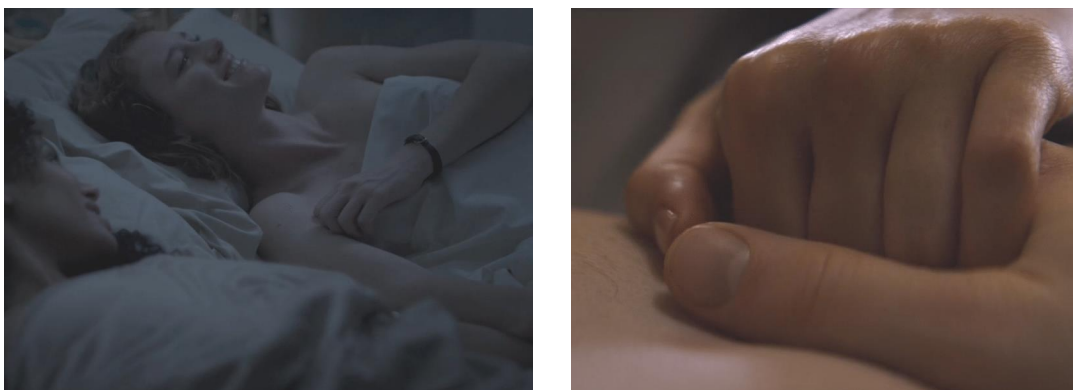
⁷ Salecl na engleskom upotrebljava izraz „the obsessional,“ koji će se za potrebe rada prevesti kao „opsesivni subjekt.“

Uzevši ovo u obzir, u oba se slučaja ljubav prvotno zamišlja upravo kao „romantična ljubav“ u svom klasičnom smislu, kao ljubav u kojoj „stvarna osoba ne treba biti prisutna,“ budući da je zamijenjena „*slikom*“ te definirana tek u pogledu svog odnosa prema narcisoidnom subjektu (ibid. 13, isticanje dodano). Upravo je „koherentna *slika*“ nužan preduvjet za nastanak ujedinjenog i stabilnog ega (usp. Potolsky 2006: 125, isticanje dodano), što znači da romantična ljubav ovdje opstoji primarno kao zrcalna konfiguracija u kojoj slika postoji kako bi afirmirala subjekt, zbog čega i jest odvojena od pripadajućeg objekta ljubavi. Budući da oba para tijekom prvog susreta ne ostvaruju nekakav oblik veze, odnosno budući da kasnije dobiju „drugu priliku“ za ugovaranje odnosa, ovdje se može govoriti i o ideji ponovnog braka (usp. Cavell 2003: 1), tj. rekonfiguracije njihovog ugovora. Nju omogućuje simboličan prijelaz u ono što Cavell naziva „zeleni prostor,“ tj. „mjesto gdje se dolazi do perspektive obnove“ (ibid. 49) te gdje se likovi moraju suočiti s „priznavanjem svoje žudnje“ (56).

Iz naznačene perspektive, virtualni svijet u koji su likovi postavljeni dobiva obrise zasebna prostora, prostora koji je namijenjen ponovnom uspostavljanju reda i u kojem se romantična ljubav nakon nekog vremena rekonfigurira u „sublimnu ljubav“ (usp. Salecl 2000: 18). Drugim riječima, njihovom željom da se ponovno vide i započnu nekakav tip odnosa, ljubav se konstituira kao „zahtjev“ koji naizgled nadilazi narcisoidan odnos subjekta i mentalne slike drugoga, zahtjev kroz koji zaljubljeni subjekt u drugome cilja na realno, tj. „jezgru nepodložnu simbolizaciji oko koje subjekt organizira svoju žudnju“ (usp. ibid. 18). Likovi dakle više ne koriste predmet svoje ljubavi kao „zaustavljač“ žudnje, nego mu prilaze u pojmovima sublimacije, tj. „kruženja oko objekta kojim se nikad ne dodiruje njegova jezgra“ i suočavanja s „užasavajućim dimenzijama objekta, objekta kao *das Ding*, traumatičnog stranog tijela u simboličkoj strukturi“ (ibid. 19, isticanje ostavljeno), odnosno dimenzijama objekta koje pripadaju fizičkom, realnom, onome što se ne može simbolički uobličiti.

Likovi su tako primorani svoju žudnju usredotočiti na uživanje u „dijelu tijela Drugoga [...], tako da ga jednostavno *lagano stisnu*“ (ibid. 19, isticanje dodano), što je prikazano u činu držanja ruku (Slika 1). Upravo se u ovom smislu Amy i Kelly daju promatrati kao inicijatori ugovora o sublimnoj ljubavi, uzevši u obzir da već rijekom prvog susreta pokušavaju uspostaviti fizički kontakt s Frankom i Yorkie (Slika 2), dok ovo dvoje prvotno izbjegavaju susret s drugim kroz narcisoidnu fetišizaciju diskursa, tek se kasnije prepuštajući onome što se doima kao uzajamna sublimna ljubav. Međutim, i ponovljeni brak, tj. rekonfigurirani ugovor, također biva prekršen; u *Objesite DJ-a*, to se događa kad Frank pogleda rok trajanja bez

Amyna znanja, a u *San Juniperu* kad Kelly pokuša pobjeći od Yorkie jer se boji zaljublivanja te kasnije kad odbije njezin prijedlog da žive u San Juniperu nakon smrti. Ovakvo kršenje zakona sublimacije ima izvjesne narativne posljedice i na žanrovske postavke i na odnose među likovima.



Slika 1. Prijelaz iz romantične ljubavi u sublimnu ljubav u *San Junipero* (2016) i *Objesite DJ-a* (2017), posredovan fizičkim kontaktom, tj. činom držanja ruku.



Slika 2. Prvi pokušaj suočavanja s realnim dimenzijama subjekta u *San Junipero* (2016) i *Objesite DJ-a* (2017), posredovan fizičkim kontaktom koji iniciraju Kelly i Amy.

Nakon transgresije rekonfiguriranog simboličkog koda, odnosno neuspjeha ponovljenog braka, zanimljivo je kako se može pratiti izvjesni kavelijanski paralelizam u strukturnom pomaku samoga žanra. U *Objesite DJ-a*, ono što se prikazuje na zaslonu izrazito podsjeća na Cavellove diskusije o melodrami kao kontaminaciji ponovljenog braka koja se pojavljuje kao posljedica njihove „unutarnje povezanosti“ (1996: 11). Ovdje dakako treba razumjeti da melodrama ne nastupa primarno kao žanrovska etiketa, nego kao strukturna posljedica rekonfiguracije braka u kojem ne dolazi do rekonstitucije odnosa kakav je prije bio, nego do

„puta ka stvaranju“ ili „novog ili originalnog integriteta“ (ibid. 6). Tako Amy i Frank oboje provode vrijeme sami, u nemogućnosti da se vrate jedno drugome ili ljubavi kakvu su prije imali. U jednoj tako posebno melodramatičnoj sekvenci, Amy provodi vrijeme u beznačajnim vezama, a publika prati njezin tupi pogled dok joj se partneri u ubrzanoj snimci mijenjaju, ukazujući tako na problem u samom srcu melodrame – nemogućnost ulaska u druge veze, što znači „ne“ kao odgovor na nove ugovore, „ne braku kao takvom“ (ibid. 11). Budući da se njezina „izolacija veže uz [...] njezin odnos sa transcendentalnim“ (ibid. 37), odnosno sa *slikom* Franka, možemo govoriti o izvjesnoj regresiji od sublimnog natrag ka romantičnom poimanju ljubavi, kojemu je paralelan i Frankov regres dok zamišlja/preslikava Amy dok vodi ljubav s drugom ženom. Drugim riječima, oboje provode vrijeme u seksualiziranom procesu razmišljanja u kojem „slika objekta“ zamjenjuje sam objekt (Salecl 2000: 13). Kad im Sustav opet da priliku da se sastanu da bi se pozdravili prije nego što upoznaju svog „savršenog partnera,“ ovo postaje evidentno u njihovom razgovoru: više ne vide jedno drugo kao singularna bića iz svijeta sublimnog, nego kao slike. Retroaktivno mapiraju cijeli svoj prvi susret kao nešto što se „dogodilo tisuću puta opet i opet iznova“ te se odlučuju okrenuti protiv Sustava. Sam čin pobune tako je konstitutivno romantičan – radi se o pobuni protiv protoka vremena. Na početku svog zadnjeg susreta, Amy i Frank se zagrlje i poljube, no odmah nakon toga pojavljuje se pitanje vremena – odnosno, koliko ga je još ostalo? – i kad shvate da im je ostalo tek dvije minute odlučuju se pobuniti na način da svoju pojedinačnu vezu izdižu iznad njezinih pojedinačnosti u domenu simboličkog, transcendentalnog.

Slična se situacija događa i u *San Juniperu* kad se Kelly i Yorkie posvađaju oko činjenice da Kelly prvotno ne želi provesti svoju „vječnost u ovom jebenom groblju“ virtualnog svijeta. Kelly nakon toga u brznoj vožnji prevrne auto i ostane na cesti neozlijeđena. Dok joj se Yorkie približava i pruža ruke, čuje se pjesma⁸ u pozadini, a Kelly potom nestane kako otkucava ponoć (budući da i dalje koristi „probnu verziju“ servera). Nakon ove scene pratimo Kelly kako polagano umire od starosti u još jednoj melodramatičnoj sekvenci: iz odanosti prema preminulom mužu ona bi htjela umrijeti „prirodnom“ smrću, a s preminulom Yorkie ne može opstati u svojoj fizičkoj materijalnosti. Opet dolazi do kavelijanskog „ne“ braku kao takvome,

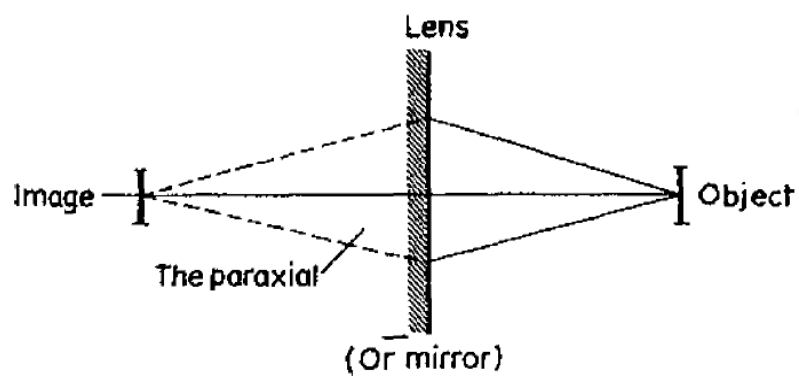
⁸ Radi se o kompoziciji Clinta Mansella *Waves Crashing on Distant Shores of Time* (Valovi koji udaraju o daleke obale vremena), a ista se tema čuje i tijekom njihovog prvog (fizičkog, tj. sublimnog) susreta. Slike valova naizgled imaju posebno značenje za ovu epizodu, uzevši u obzir da ju otvara šum valova na obali, kao i činjenicu da je scena seksa Kelly i Yorkie zamijenjena scenom snažnijih valova, nakon čega se kamera vraća na njih dvije u krevetu. Zvuk i slika valova pojavljuju se periodično u njihovim sastancima, a upravo dok gleda jezero Tahoe u daljini, Kelly odlučuje da je spremna za „ostatak,“ tj. da provede vječnost u *San Juniperu*. Valovi se dakle mogu tumačiti kao podsjetnik na sublimno, obzirom na svoju vizualno-auditivnu povezanost s pitanjem vremena u epizodi.

odnosno kontaminacije ideje ponovljenog braka, i melodramatičnog zaokreta u kojem se umjesto rekonstitucije veze kao posljedica nadaje tek put prema novom obliku postojanja i izgradnje identiteta. Kellytako na kraju odluči svoju svijest prenijeti u San Junipero nakon smrti, a sam prelazak u takav oblik postojanja pobuna je za obje protagonistice, i to protiv uvjerenja njihovih obitelji: Yorkiena obitelj ne vjeruje u virtualni raj, a Kellyn muž odlučio je umrijeti „prirodnim putem“ zbog smrti njihove kćeri prije nego što se razvila tehnologija koja omogućuje prebacivanje svijesti na server. Ovdje se da pratiti strukturni paralelizam pobuni u *Objesite DJ-a*, budući da je pobuna opet potaknuta manjkom *vremena*; vrijeme koje teče služi kao okidač daljnjeg regresa u romantično te tako prisiljava likove da zamijene singularnost i prolaznost zajednički provedenog vremena s vječnim svijetom slika. Drugim riječima, upravo zato što likovi nemaju vremena oni odlučuju svoj ljubavni odnos prenijeti u svijet gdje vrijeme nije značajan čimbenik jer je prolaznost dokinuta postavkama takvoga svijeta.

ZRCALO I VIRTUALNOST

Kako bi se prokazale posljedice ovog problema, prvo treba elaborirati same virtualne svjetove u kojima se epizode odvijaju. Pod-određenost kodova koja je objašnjena ranije dovodi do konstrukcije svjetova epizoda kao primjere onoga što Joan Copjec naziva „neodređenom stvarnošću“ koja nastupa kao posljedica „nemogućnosti dijegeze da samu sebe zatvori“ (1999: 258), stvarnosti koju odlikuje „nesigurna procjena svijeta“ koja ne uspijeva reći „ni postoji li [taj svijet] zapravo“ (ibid. 266). Ova neodređena stvarnost vidljiva je čak i na strukturnoj razini epizoda kao koegzistencija žanrovskih odlika znanstvene fantastike, romanse, ali i žanrova koji su dublje u povijesti filmskog imaginarija (tj. melodrama i komedija ponovljenog braka). Elementi žanrova, dakako, nisu očuvani u svojim čistim oblicima, nego samo kao razgranati motivi unutar pojedinih svjetova koje omogućuju upravo konfiguracije fantastičnoga. Dovoljno je indikativna sama činjenica da kad likovi pokušavaju mentalno oslikati „neodređenu stvarnost“ svojih svjetova, čine to upravo kroz simboličke termine koji se tiču odsutnosti: Kelly opisuje San Junipero kao „jebeno groblje“, a Amy tvrdi da izvan Sustava nema „ničega.“ Same izjave i stavovi likova tako uprizoruju Jacksoničinu tvrdnju da u suvremenoj fantastici „žudnja za drugim nije izmještena u alternativne svjetove raja i pakla, nego usmjerena na *odsutne* prostore ovoga svijeta koje *preobražava* u nešto 'drugo' što nije bliski, poznati svijet,“ nego svijet koji je „na-do-mješten i iz-mješten⁹“ (cf. 2001: 19, isticanje dodano). Kako bi pojasnila preobrazbu o kojoj govori, Jackson uvodi pojam „paralakse“, „neraskidive veze s glavnim tijelom 'realnog' koje zakriva i kojemu prijeti,“ prostora u kojem se objekt i slika „naizgled sudaraju,“ no u kojem se ni jedno ni drugo ne nalaze uistinu jer se ništa tamo ne može nalaziti (ibid. 19, Slika 3). U ovim dvjema epizodama virtualni svjetovi u kojima se likovi nalaze upravo je paralaktički prostor fantastičnoga koji omogućuje preobrazbu, ne samo žanra u heterogeno hibridno polje, nego i same veze likova, uzevši u obzir da se ugovori ponovljenoga braka, tj. zahtjevi za sublimnom ljubavi, vizualno uspostavljaju upravo u odnosu objekta i oka kamere. U *San Juniperu*, prostor paralaktičkog ocrta se kao odraz u zrcalu, a u *Objesite DJ-a* kao prostor iza leće, odnosno površine čaše (Slika 4, Slika 5).

⁹ u izvorniku „re-placed and dis-located,“ prevedeno za potrebe ovoga rada



Slika 3. Ilustracija paralaktičkog prostora koju daje Rosemary Jackson u *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981).



Slika 4. Scena iz *San Junipero* (2016) u kojoj se Yorkie i Kelly nalaze upravo u paralaktičkom prostoru između zrcala i objekt(iv)a kamere.



Slika 5. Scena iz *Objesite DJ-a* (2016), u kojoj je prikazano rukovanje Franka i Amy u paralaktičkom prostoru iza leće (staklene površine čaše).

Kao što se vidi na Slikama 4 i 5, prizor je djelomično zakriven (zidom toaleta i lampom na stolu), no prostor paralakse točno odgovara ilustraciji kod Jackson. Za same priče ovih epizoda to znači da upravo mehanizmi fantastike omogućuju likovima da rekonfiguriraju postavke svojih odnosa, a u tome leži uska povezanost diskursa fantastike i ljubavnog diskursa. Ipak, treba napomenuti da sami virtualni svjetovi već postoje kao paralaktički prostori, a samim time mehanizmi su fantastike uvijek već prisutni i funkcionalni, što znači da su sami ljubavni odnosi u virtualnom prostoru svjetovi unutar svijeta, odnosno fantazije unutar svjetova fantastike. Takav oblik fantazije može uroditi samo propalom pobunom, budući da svi zakoni meta-svijeta operiraju na razini iznad razine na kojoj funkcioniraju likovi. Govoreći u terminima priča ovih dviju epizoda, jednom kad je sublimni ugovor narušen, likovi se ne mogu vratiti ovom obliku ljubavi, budući da je ono što su smatrali (i što strukturno odgovara) sublimacijom bilo primarno izvedeno u prostoru fantastičnog – sublimacija se dogodila u virtualnom prostoru i samim time ona ne može biti suočavanje s posljedicama koje pripadaju fizičkom svijetu, iako scene vizualno mogu na to ukazivati. Treba stoga imati na umu i ponoviti da su likovi koje pratimo, iako nalik ljudima¹⁰, samo matematički kod, algoritam unutar sistema.

Žižek također ukazuje na probleme fizičkih, tj. seksualnih odnosa u virtualnom svijetu, ukazujući na paradoks u razlikovanju „stvari“ i „pukih riječi“ – drugim riječima, ne samo da je nemoguće razlikovati kojoj bi od ovih dviju kategorija pripadalo iskustvo virtualnog bivanja, nego se bivanje u virtualnom prostoru izmješta u treći svijet koji je ovim kategorijama neobuhvatljiv te traži drugačija pravila ponašanja (usp. 1999: 110). Slijedeći tu misao i primjenjujući je na nemogućnost ostvarivanja sublimne ljubavi u epizodama, jedina opcija koja se likovima narativno nameće jest da odvedu svoj romantični regres do njegovih krajnjih posljedica, što je vidljivo upravo u načinima na koji epizode završavaju. Kako se Kellyna smrt približava, ona pristaje na Yorkien prijedlog te njih dvije provode vječnost u San Juniperu, naizgled sretne, iako je Kelly prethodno pokazala izrazito negativan stav prema ideju da „provede vječnost gdje ništa ne znači.“ Sam kraj epizode sastoji se od paralelne

¹⁰ Ovom se tvrdnjom ne želi implicirati jednačenje fikcionalnog lika i ljudske osobe, no u filmskoj umjetnosti, gdje likove glume glumci koji su stvarne osobe, jasno je da je razina gledateljske identifikacije s „ljudskim“ aspektom likova svakako značajna.

montaže kadrova u kojima Kelly i Yorkie plešu te scena iz „stvarnog svijeta“ u kojem strojevi održavaju svijesti koje su učitane na server (Slika 6) dok u pozadini svira *Heaven is a Place on Earth* (dosl. *Nebo je mjesto na Zemlji*) pop-pjevačice Belinde Carlisle. Budući da se raj tako definira kao mjesto na zemlji, strukturna je posljedica to da su završni kadrovi epizode upravo kadrovi strojeva koji sadrže sve ono što su likovi doživljavaju kao „raj“. U *Objesite DJ-a*, dok se Amy i Frank dezintegriraju, broj 998 pokazan je na zaslonu iznad njih, nakon čega se preobražava u 99,8% potvrdu na zaslonu mobitela, čime se pokazuje da je čitav svijet u kojem su likovi obitavali tek prostor paralakse iza zaslona (Slika 3 te Slika 7), ali i da on služi tek kao algoritam kojim se potvrđuje da su njihove „stvarne“ verzije savršeni partneri. Budući da je njihov „stvarni“ susret konfiguriran i potvrđen aplikacijom koja svoj izračun temelji na njihovoj propaljoj, konstitutivno romantičnoj, pobuni, on nikad ne bi mogao biti legitiman čin otpora ili pokušaj da se „objesi DJ,“ tj. pobjedi s/Sustav, nego samo čin poslušnosti.

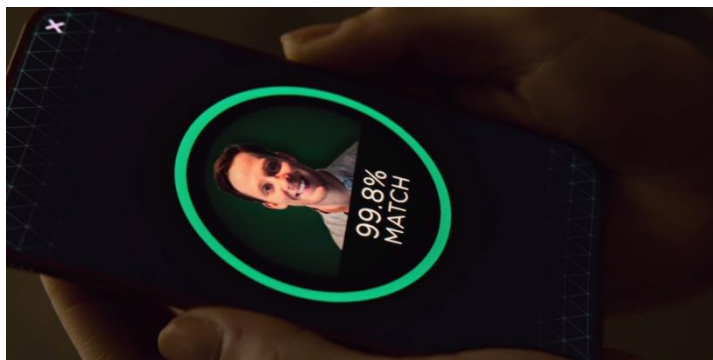
Drugim riječima, kako bi se „stvarni“ Amy i Frank zaista pobunili, „virtualni“ Amy i Frank ne bi smjeli postojati. Samom činjenicom da „stvarni“ Amy i Frank prvi dojam drugoga dobivaju upravo putem *slike* na zaslonu (Slika 8) signalizira se da su, na početku svoje veze, već u para(do)ksalnom prostoru fantastike, a time i unaprijed u romantičnom regresu, iako se tek trebaju upoznati. Ovaj konstitutivni paradoks pokazuje da „fantastična pseudografija“ (Lachmann 2007: 35) ne služi samo kao opozicija „stvarnom svijetu,“ nego ima i kompenzacijsku ulogu, ukazujući na činjenicu da ova dva svijeta opstoje na istoj ontološkoj razini (ibid. 35) te da su tako – u kontekstu dviju epizoda – strukturno međusobno povezani.



Slika 6. Jedan od zadnjih kadrova u *San Junipero* (2016) u kojem su Kelly i Yorkie prikazane unutar strojeva koji održavaju digitalno prenesene svijesti.



Slika 7. Zadnji kadrovi paralaktičke simulacije u *Objesite DJ-a* (2017), prije nego što radnja prijeđe u vanjski svijet (Slika 8).



Slika 8. Kadar u kojem Amy prvi put ugleda „stvarnog“ Franka u *Objesite DJ-a* (2017).

ZBILJA I FANTASTIKA, STVARNO I VIRTUALNO

Lachmanničin navod o supostojanju fantastike i zbilje u uzajamno kompenzacijskom odnosu važan je i zbog činjenice da se svijet fantastičnog u ovim dvjema epizodama konstruira primarno kao virtualni svijet. Time je njegova opozicijska uloga već u samome startu korelativna virtualnom svijetu u paradigmi zbilje koju publika dijeli: u ovim je dvjema epizodama sačuvana opozicija zbiljskog i virtualnog kakva postoji u konsenzualnoj stvarnosti publike, naizgled samo potencirana i obogaćena nekim novim mogućnostima. Međutim, za bolje razumijevanje kompenzacijskog odnosa stvarnosti i fantastike u ovim epizodama, bitno je ponoviti Jacksoničinu tvrdnju da je prostor fantastike onaj u kojem se objekt i slika „naizgled sudaraju,“ no u kojem se ni jedno ni drugo „ne nalaze uistinu:[jer se] *ništa se tamo ne nalazi*“ (2001: 19, isticanje dodano). Kompenzacijska funkcija koju virtualni prostori ovih dviju epizoda imaju analogna je kompenzacijskoj funkciji kakvu kod Baudrillarda ima Disneyland u odnosu na Ameriku: oni su postavljeni kao imaginarni kako bi se vjerovalo da je ostatak svijeta stvaran (usp. 2001: 23). Drugim riječima, virtualan prostor prazan je prostor; ničega tamo nema osim slika, zbilja je zamijenjena znakovima zbilje (usp. ibid. 8), odnosno, zbilja koja proizvodi virtualne svjetove (zaslon mobitela u *Objesite DJ-a* te strojevi za održavanje svijesti u *San Junipero*, Slike 6 i 8) zamjenjuje se slikama koje prikrivaju da korespondentne stvarnosti zapravo – nema. Drugim riječima, virtualni svjetovi simulirani su unutar matičnih svjetova ovih epizoda te su tako simulakrumi u svom punom smislu, naizgled slični onome što podrazumijevamo pod pojmom zbilje, no bez prave veze s njom (ibid. 7-8), što se vidi u tome da je u njima moguće postići sublimnu ljubav koja i dalje ostaje paradoksalno romantična, jer je *odigrana* u svijetu slika.

Pri produbljivanju ovakvog tumačenja virtualnih svjetova od velike je pomoći Deleuzeova distinkcija između kopije i simulakruma: kopija je to što jest samo i isključivo utoliko što reproducira nešto drugo, identitet kopije afirmira se time da se što više približi Ideji objekta, a, nasuprot tome, simulakrum je slika bez sličnosti, agresivna (re)produkcija koja za Ideju ne mari, koja postiže učinak sličnosti koji nema veze s njezinom strukturom (usp. 1983: 48-49). Iz ove je perspektive sama ideja zbilje strukturno narušena diskrepancijom koju uvodi simulakrum, a signali koji ukazuju na to nalaze se u završecima samih epizoda: u *San*

Juniperoona je postignuta spomenutom paralelnom montažom „virtualnih“ i „stvarnih“ prizora, a u *Objesite DJ-a* strukturnim prelaskom na višu dijegetičku razinu „stvarnog“ svijeta, kojemu je legitimacija upravo virtualni. Odnos između svjetova radnje u dvjema epizodama tako je strukturno paralelan odnosima između likova, odnosno konstitutivno romantičan: „stvarni“ svijet potrebuje „virtualni“ svijet slika kako bi se afirmirao kao stvaran, a tako je i romantična ljubav u virtualnom svijetu nužna kako bi afirmirala ideju sublimne ljubavi. Međutim, budući da likovi, kako je spomenuto, sve sublimne dimenzije ljubavi spoznaju primarno preko virtualnog prostora, sublimnost koja im se nadaže i dalje je virtualna, zbog čega ne postoji nijedan dio njihovih odnosa koji nije vezan za virtualni svijet slika iza kojega zapravo ne postoji ništa.

Konzekventno tomu, završeci dviju epizoda daleko su od ideje sretnog kraja: Amy i Frank upoznaju se putem slika na zaslonu, odnosno započinju odnos koji je po početnim postavkama već udaljen od aspekata koji pripadaju realnom, dok Yorkie i Kelly za svoje vječno počivalište odabiru prostor koji uistinu jest nebo na zemlji, vječni simulirani prostor slika koji je u potpunosti suprotan svemu što bi njihovu ljubav moglo prizemljiti na razinu fizičkog, na što nas podsjećaju strojevi u zadnjim kadrovima epizode. Zanimljivo je pratiti kako se u epizodama virtualni prostori grade, prvo bez spoznaje publike da se radi o virtualnim prostorima, a zatim kroz svjedočenje njihovoj ekspanziji kroz rastući žanrovski pluralitet, da bi se na kraju upravo sami prostori uspostavili kao razlog zbog kojeg likovi ne mogu postići neki oblik ljubavi koji nadilazi razinu narcisoidne slike. Ipak, publika i kritika, kako je pri samom početku spomenuto, imaju potrebu ove epizode promatrati kao epizode sa sretnim krajem, a uzroke tome možemo također tražiti u strukturnim postavkama simulakruma unutar epizoda, ali i epizoda kao simulakruma stvarnosti. Zbog svoje utemeljenosti upravo na diskrepanciji, implikaciji „velikih dimenzija, dubine i daljina kojima gledatelj ne može ovladati“ te činjenici da u sebi sadrži „diferencijalnu točku gledišta“, simulakrum se „transformira i deformira“ upravo u skladu s gledateljevom perspektivom te gledatelj tako i sam postaje dijelom simulakruma (Deleuze 1986: 49). Drugim riječima, potreba publike da vidi sretan kraj u dvjema epizodama strukturna je posljedica načina na koji su svjetovi epizoda kodirani u smislu ocrtavanja okosnica zbilje i nezbilje. Mimetički poriv u izgradnji svjetova epizoda tako da oni prvo naizgled reprezentiraju stvarnost kako bi je na kraju izdali dokaz je da simulakrum ne može postojati bez „svijeta reprezentacije“ (ibid. 53). Upravo se tu nalazi snaga simulakruma, tj. moć da se negira „i

original i kopija, i model i reprodukcija,“ čime i jedno i drugo padaju pred moći fantazme, odnosno lažnog (ibidem.).

Oponašanje, dakle, kao i bilo kakva strukturna sličnost svjetova epizoda, kao svoju krajnju posljedicu ima fantazmagoriju, što, osim što potvrđuje neodvojivost fantastike od mimetičkog kompleksa, prokazuje ove dvije epizode kao možda najviše crnozrcalne od svih drugih epizoda *Crnog zrcala* – u seriji koja se bavi sudbinama likova čiji su životi uništeni tehnologijom, upravo likovi koje tehnologija naizgled spašava plaćaju najveću cijenu. Drugim riječima, tehnologija se u ovim dvjema epizodama nadaje kao sredstvo koje likovima omogućuje da ostvare romantični ideal vječne ljubavi koja nadilazi prolaznost. To je upravo ono što na kraju dobivaju, no cijena koju za to plaćaju gubitak je vlastite singularnosti, prelazak u oblik gdje opstoje samo kao slike, kao algoritmi, kao distorzirani odrazi na crnom zrcalu zaslona ekrana.

ZAKLJUČCI: DRUŠTVENE IMPLIKACIJE

Budući da je fantastika još u uvodu smještena na razmeđu individualnog i kolektivnog, vrijedi na kraju ukazati i na neke društvene implikacije koje konfiguracije ovih epizoda sugeriraju. Prije svega, važno je napomenuti da postavke virtualnog svijeta kao simulakruma lako pronalaze svoju korespondenciju u društvenoj i socioekonomskoj stvarnosti 21. stoljeća. „Hiperzbilja“ (Baudrillard: 2001: 15), odnosno stvarnost bez realnih referenata, odsutna stvarnost, prva se nameće kao već donekle ustaljena odrednica kulturne paradigme postmoderne. Razvojem tehnologije i pogotovo razvojem virtualne stvarnosti, moguće je da će u budućnosti doći do omogućivanja da se fizički osjećaj prenese putem nefizičkog virtualnog koda, a upravo u tome Žižek vidi potencijalno podrivanje stvarnosti kakvu poznajemo, tvrdeći da je ono već vidljivo u rastućem „hiper-realizmu“ *slika* kojima nas mediji bombardiraju“ (usp. 1999: 104, isticanje dodano). Kad Yorkie prijeđe u San Junipero nakon svoje smrti, ona tvrdi da „osjeća“ svijet oko sebe kao stvaran, a taj se osjećaj čini dovoljnom determinantom stvarnosti, posebice u kulturnom vremenu odlikovanom alternativnim činjenicama kojem se često daje pridjev „post-istinskog“¹¹. Samim svođenjem stvarnosti na *osjećaj*, razlika između pojedinaca dodatno se povećava do razine individualizma na kojoj uistinu dolazi do polaganog raspada prije spomenute ideje konsenzualne stvarnosti. Individualizam ide ruku pod ruku s osjećajem decentriranosti kod svakog pojedinačnog subjekta, koji dolazi kao posljedica mogućnosti da se identitet promijeni u virtualnom prostoru (usp. ibid. 112) u pokušajima da se izbjegne suočavanje s „bližnjima“ u njihovoj „nepodnošljivoj, traumatičnoj prisutnosti“ (ibid. 121, isticanje u originalu).

Dakako, pojam postmodernoga ne valja uzimati zdravo za gotovo, nego ga treba promotriti u kontekstu šire kulturne paradigme moderniteta, jer pojave koje je donijela suvremena tehnologija dolaze iz dubljih naslaga zapadnog kulturnog imaginarija. Deleuze tako tvrdi da je moć simulakruma upravo ono što definira modernitet te da ju valja sagledati u okviru zapadne povijesti kao pobunu protiv platonističke ontologije (1983: 55-56). Od ranoga se moderniteta tako može pratiti pomak u načinima poimanja pojedinca i njegova odnosa prema okolini. Individualizam se tako ne da svesti samo na posljedicu promjenjivosti identiteta u

¹¹ Engleski izraz „post-truth“ Oxford je čak odabrao za riječ godine 2016. kad je Donald Trump postao predsjednik: <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>

virtualnom prostoru; sam se pojam već u ranijem modernitetu „rastvara“ tako što se društva diferenciraju funkcionalno, a ne kroz stratifikaciju, zbog čega dolazi do snažnije diferencijacije osobnih i socijalnih sistema uopće (usp. Luhmann 1996: 12-13). Konkretno posljedice takvog razvoja pojma individualnosti javljaju se u prebacivanju fokusa doživljavanja s relativno bezoblične gomile na prividno stabilno ja (usp. ibid.), ali potrebe društvenih sistema za komunikacijom te razmjenom informacija i iskustava ne dokidaju se, zbog čega je i dalje potreban izvjestan komunikacijski kod za uobličavanje takvih iskustava – ljubavni kod (ibid. 15-17). Naravno, prigodnije bi bilo govoriti o ljubavnim kodovima i njihovom pluralitetu, budući da povećan stupanj individualnosti uvelike onemogućuje ideju unificiranog komunikacijskog sistema, a i ideja bilo kakvog međuljudskog konsenzusa uvelike je narušena zbog svog obrnuto proporcionalnog odnosa sa stupnjem individualizacije (ibid. 18). Drugim riječima, porastom stupnja individualizacije teže je postići konsenzus, a primarna funkcija međuljudskog odnosa postaje uzajamna potvrda stvarnosti drugoga (ibid. 19), nasuprot ideji ugovorenih odnosa temeljenih na kompromisu.

U spomenutom navodu Renate Salecl istaknuto je da su društveni kodovi zabrane i ograničenja upravo one institucije koje proizvode ljubav kao odgovor na zapreku koju predstavljaju (2000: 6-8), a dominantna institucija koja se danas postavlja na to mjesto upravo je institucija individualizma (usp. Bruckner 2010: 38-39). O ljubavi se tako govori kao o „kodiranoj razmjeni partnera“ (ibid. 39), odnosno tržištu, a ova je ideja prenesena i u analizirane epizode: Amy i Frank tek su nusprodukt aplikacije koja izračunava kompatibilnost, a Kelly i Yorkie svjetla na mašineriji svedena na svoju vječnost u virtualnom prostoru. Bruckner u društvu današnjih zaljubljenika pronalazi problem analogan onome s kojim se suočavaju protagonisti ovih dviju epizoda: iako ljubav polazi od prihvatanja smrtnosti, čime se otvara put prema beskrajnom preoblikovanju odnosa, današnja institucija individualizma pojedince primorava na odnose koji su „oklada na dugovječnost, čin povjerenja u oplođujuće snage vremena“ (ibid. 122-123, isticanje dodano) pri čemu se njihov fokus prebacuje s drugoga na njegovu *sliku*, ili na sliku ljubavi kakva se servira u brojnim pojavnicama suvremene popularne kulture. Možda je to ujedno i još jednim od razloga zašto epizode u kojima se „vječna ljubav“ ili „savršen partner“ nadaju kao razrješenje publika promatra kao sretne i optimistične.

Dvije analizirane epizode *Crnog zrcala* tako su paradoksalno daleko perverznije od tipičnih distopijskih ili beznadnih završetaka većine ostalih epizoda: ne samo da prikrivaju nemogućnost razrješenja svih problema o kojima govore naizgled sretnim krajem, nego čine

to na način koji je zapravo odgovor na kulturne zahtjeve za dugovječnošću, za ljubavlju koja ne ovisi o protoku vremena, za savršenim partnerom i savršenim odnosom. Na ovaj način, epizode dopuštaju publici kultiviranje vlastitih fantazija o ljubavi jer joj daju upravo ono što ona traži, a odnosi u pitanju kroz filmski i ljubavni jezik dovode se do krajnjih konzekvenci koje su ostavljene na razini implicitnoga. Žanrovske odrednice tu su od ključne važnosti, prvo zbog ključne kulturno-kompenzacijske uloge fantastike koja progovara o onom marginaliziranom, skrivenom i vezanom za nesvjesno, a zatim i zato što omogućuju unošenje mehanizama koji uopće omogućuju daljnje rekonfiguracije na razini žanra i na razini središnjih ljubavnih odnosa dviju epizoda. Ovdje se primarno radi o ideji virtualnog svijeta koji je uopće odgovoran za nemogućnost nadilaženja romantičnog regresa pri definiranju ljubavnih odnosa, budući da je zasnovan na vječnoj dubini i izmjeni slika i da tako onemogućuje suočavanje s drugim u dimenzijama koje pripadaju realnom. Ovako se odnos zbilje i fantazije ne samo narušava, nego i prouzrokuje izvjesnu anksioznost ili strah pred suočavanjem s onim što je nepodložno simbolizaciji, a time se redefinira i ljubav kao takva. Bilo bi ipak naivno (iako ideji postmodernizma prikladno) upustiti se u lamentacije nad smjerom u kojem se kreće izgradnja bliskosti u 21. stoljeću, imajući na umu da se sve konkretne aplikacije za upoznavanje potencijalnih partnera mogu promatrati kao etape na putu do svjetova *San Junipera* ili *Objesite DJ-a*. Ipak, valja imati na umu da je neuspjeh ovih ljubavnih odnosa (neuspjeh u smislu postizanja sublimne ljubavi) posljedica neuspjeha *tijela*, odnosno posljedica prijenosa ljubavi u prostor slika bez fizičke pojavnosti. Nužnim se tako čini ne upasti u zamku isključivanja fizičke dimenzije iz jednadžbe pri budućim redefinicijama ljubavnih kodova: tako su Brucknerove završne bilješke o ljubavi modernog doba upravo podsjetnici na gledanje *tijela*, ne onih na slikama, nego „na ulici, na plaži“ (2010: 191). Luce Irigaray također u svojim završnim pasusima o ljubavipodsjećajući da, iako nam „prisutnost više nije na raspolaganju“ (2002: 170), „povijesna konfiguracija“ ne može zabraniti sadašnje bivanje i postojanje subjekta, a time je upravo na individuama da odluče kako se nositi kad se nađu u konkretnim odnosima (ibid. 170-172). Likovi koje pratimo na ekranu možda nisu konkretni pojedinci, ali njihovi su odnosi strukturno korespondentni problemima koje suvremeni pojedinci nalazi pri stupanju u virtualno posredovane ljubavne odnose, zbog čega ne treba olako odbacivati implikacije *Crnog zrcal* njihov značaj u uzajamnom procesu oblikovanja perspektiva unutar življene kulture. Iako, dakle, ne nude razrješenje kulturnih problema, ove nam dvije epizode mogu pomoći da ih bolje razumijemo, a tako i da shvatimo posljedice koje za ljubavne konfiguracije likova, a potencijalno i stvarnih pojedinaca, donosi prioritiziranje sučelja nad sučeljavanjem.

POPIS IZVORA

LITERATURA:

Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. New York: Blackwell.

Baudrillard, Jean. 2001. *Simulakrumi i simulacija*. Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta.

Bergstrom, Janet. 1999. „Parallel Lines“ u *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, ur. Janet Bergstrom. The University of California Press, str. 1-24.

Brooke-Rose, Christine. 1981. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bruckner, Pascal. 2010. *Paradoks ljubavi*. Zagreb: Algoritam.

Cavell, Stanley. 1992. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press.

Cavell, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press.

Copjec, Joanne. 1999. „More! From Melodrama to Magnitude.” u *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, ur. Janet Bergstrom. The University of California Press, str. 249-272.

Deleuze, Gilles i Krauss, Rosalind. 1983. „Plato and the Simulacrum“ u *October*, god. 1983., br. 27, str. 45-56.

Hume, Kathryn. 1996. „Fantastika i mimesis: reakcije na stvarnost u zapadnoj književnosti“ u *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, ur. Josip Belamarić, god. 1996., br. 4-6, str. 43-67.

Irigaray, Luce. 2002. *The Way of Love*. London i New York: Continuum.

Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Routledge.

Lachmann, Renate. 2007. *Metamorfoza činjenica i tajno znanje: o ludama, mostovima i drugim fenomenima*. Zagreb: Zoro.

Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*. Zagreb: MD

Peruško, Tatjana. 2009. "Suvremena teorija fantastike." u *Quorum*, ur. Miroslav Mićanović, god. 2009, br. 5-6, str. 211-238.

Potolsky, Matthew. 2006. *Mimesis*. New York: Routledge

Salecl, Renata. 2000. "I Can't Love You Unless I Give You Up" u *(Per)Versions of Love and Hate*. London and New York: Verso, str. 6-33.

Todorov, Tzvetan. 1974. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press.

Žižek, Slavoj. 1999. „Cyberspace, or the Unbearable Closure of Being“ u *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, ur. Janet Bergstrom. The University of California Press, str. 96-125.

FILMSKI MATERIJAL:

“San Junipero.” *Black Mirror*, sezona 3, epizoda 4, 21. listopada 2016. Netflix.

“Hang the DJ.” *Black Mirror*, sezona 4, epizoda 4, 29. prosinca 2017. Netflix.

ONLINE IZVORI:

Cohen, Ann (28. prosinca 2017.) Is This *Black Mirror*'s New "San Junipero"? *Refinery29*. Preuzeto s: <https://www.refinery29.com/en-us/2017/12/186403/netflix-black-mirror-hold-the-dj-san-junipero>

Gee, Catherine (29. prosinca 2017.) *Black Mirror*, season 4, Hang the DJ, review: is this the new San Junipero? *Telegraph*. Preuzeto s: <https://www.telegraph.co.uk/on-demand/0/black-mirror-season-4-hang-dj-review-new-san-junipero/>

Rowe, Adam (19. lipnja 2018.) Science Fiction and Fantasy Book Sales Have Doubled Since 2010. *Forbes*. Preuzeto s: <https://www.forbes.com/sites/adamrowe1/2018/06/19/science-fiction-and-fantasy-book-sales-have-doubled-since-2010/>

Sweaney, Mark (14. travnja 2019.) Netflix to pass 150m global subscriber mark as domination goes on. *TheGuardian*.Preuzeto s: <https://www.theguardian.com/media/2019/apr/14/netflix-to-pass-150m-global-subscriber-mark-as-domination-goes-on>

Word of the Year 2016 is...*Oxford Dictionaries*. Preuzeto s: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>